

OBJETOS ESPECÍFICOS E OBJETOS INQUIETANTES: PROVOCAÇÕES A PARTIR DE UMA NOTA DE RODAPÉ ¹

SPECIFIC OBJECTS AND DISQUIETING OBJECTS: PROVOCATIONS FROM A FOOTNOTE

OBJETOS ESPECÍFICOS Y OBJETOS PERTURBADORES: PROVOCACIONES APARTE DE UNA NOTA AL PIE DE PÁGINA

Guilherme Moreira Santos (Universidade de Brasília, Brasil) *
Vera Pugliese (Universidade de Brasília, Brasil) **

RESUMO Olhar para o detalhe. Convite irrecusável. São, precisamente, as fraturas abertas pelos detalhes que este artigo deseja investigar. Especificamente aquela em que a Minimal Art estadunidense, com seus pressupostos teóricos e plásticos aparentemente bem delimitados, permite-nos vislumbrar inconsistências discursivas. Considerando, pois, o embate teórico engendrado a partir da querela entre as obras de Donald Judd e Robert Morris nos anos 1960, esta reflexão busca questionar os limites do argumento da especificidade da Minimal contrapondo-o à noção de objeto inquietante a partir de uma nota de rodapé no processo de historicização desse movimento artístico. É, partindo deste detalhe, que parece passar ao largo dos olhares mais atentos da crítica e da história da arte, que este texto se põe a questionar discursos de certezas que atravessam a historiografia sobre a Minimal Art, objetivando contribuir para o amplo debate acerca deste movimento.

PALAVRAS-CHAVE Minimal Art; Objetos Específicos; Objetos inquietantes; Donald Judd e Robert Morris; teoria e historiografia da arte contemporânea

ABSTRACT Observe the detail. Irrefutable invitation. It is precisely from the fractures opened by the details that this paper aims to investigate. Specifically, the one that the Minimal Art movement, with its well-defined theoretical and plastic assumptions, allows us to glimpse discursive inconsistencies. Considering the theoretical dispute engendered from the quarrel between Donald Judd e Robert Morris in the 1960's, this paper seeks to question the limits of Minimal argument of specificity opposing it to the notion of disquieting object after observing a footnote within the process of historicization of this artistic movement. Thus, starting from this detail, that passes by the most attentive eyes, that this paper questions discourses of certainty that cross historiography about Minimal Art, aiming to contribute to the broader debate around this movement.

KEYWORDS Minimal Art; Specific Objects; Disquieting Objects; Donald Judd and Robert Morris; theory and historiography of contemporary art

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Guilherme Moreira Santos, Vera Pugliese

Submetido: 15/2/2022
Aprovado: 4/5/2022

* Guilherme Moreira Santos é doutorando do PPGAV da Universidade de Brasília. E-mail: guilherme.tcha@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6679-5649>

** Vera Pugliese é doutora e docente do PPGAV da Universidade de Brasília. Email: verapugliese@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>

RESUMEN Mirar el detalle. Invitación irrefutable. Son precisamente las fracturas abiertas por los detalles las que este artículo quiere indagar. Concretamente en aquella en la que el Minimal Art americano, con sus supuestos teóricos y plásticos aparentemente bien delimitados, deja entrever inconsistencias discursivas. Considerando, entonces, el choque teórico generado por la disputa entre las obras de Donald Judd y Robert Morris en la década de 1960, esta reflexión busca cuestionar los límites del argumento de la especificidad del Minimal Art, oponiéndolo a la noción de objeto perturbador aparte de una nota al pie de página en el proceso de historización de este movimiento artístico. Es a partir de este detalle, que va más allá de los ojos más atentos de la crítica y la historia del arte, que este texto se propone cuestionar los discursos de certezas que atraviesan la historiografía del Minimal Art, con el objetivo de contribuir al amplio debate sobre este movimiento.

PALABRAS CLAVE Minimal Art; Objetos Específicos; Objetos Perturbadores; Donald Judd y Robert Morris; teoría e historiografía del arte contemporáneo

Nossa reflexão começa por uma anedota. Trata-se de uma nota de rodapé na historiografia da arte contemporânea que, por sua qualidade parergonal, permite-nos investigar características aparentemente suplementares dos pressupostos teóricos e plásticos da Minimal Art estadunidense. Ao observar o detalhe em questão, nosso interesse é indagar sobre os limites do argumento da *especificidade* (JUDD, 2005) da Minimal, contrapondo-o à noção didi-hubermaniana de *objeto inquietante* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). Uma motivação mais profunda leva-nos a querer colocar em trabalho algumas noções face a discursos de certeza da história da arte contemporânea, a partir do reconhecimento de inconsistências nas próprias bases de legitimação que sustentam o edifício desse campo de saber sobre o qual a Minimal foi erigida.



Robert Morris, *Wheels*, 1963. The Estate of Robert Morris/Artists Rights Society (ARS), New York.
(Fonte: https://artforum.com/uploads/upload.002/id17281/article11_1064x.jpg)

A breve anedota da qual partimos – embora tenha sua veracidade questionada, assim como tantas outras na historiografia da arte – deu-se no contexto da exposição *New Work: Part 2*, em maio de 1963, organizada pela Green Gallery, em Nova York. Seguindo o sucesso da primeira versão, aberta em janeiro do mesmo ano, a mostra de maio reuniu oito jovens artistas emergentes da cena artística nova-iorquina no início dos anos 1960: Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (1931-2018), Walter Darby Bannard (1934-2016), Larry Poons (1937), Ellsworth Kelly (1923-2015), Kenneth Noland (1924-2010), Frank Stella (1936) e Tadaaki Kuwayama (1932). Judd e Morris haviam participado da primeira exposição em janeiro, a *New Work: Part 1*, e a tensão visual e conceitual entre ambos os artistas já se manifestava a partir do contraste entre as estáticas e não-referenciais obras de Judd diante dos alusivos e sugestivos trabalhos de Morris.

Judd já nutria certa aversão à presença de dada referencialidade nas obras de Morris justamente nesta época, donde o desejo de se desvencilhar de seus pressupostos emotivos e, segundo ele, “tradicionalmente ilusionistas” do Expressionismo Abstrato (JUDD, 2006, p. 99). Desse modo, Judd viu-se ainda mais contrariado diante da obra *Wheels*, escolhida por Morris para compor a exposição de maio de 1963. Sobre esta ocasião, James Meyer relata o seguinte:

Para começar, ele [Judd] considerou as exageradas proporções “idiotas”, sem dúvida pelo fato de

Wheels ser um adereço, como nos mostram fotografias contemporâneas de Morris, trajando roupas íntimas, levantando e rolando o objeto. Desenvolvido no contexto de uma performance, fora reinstalado na Green como uma escultura. Para o pensamento de Judd, *Wheels* falhou como arte visual; sua função como adereço, como algo a ser utilizado e tocado, não atribuía a ele interesse perceptivo. Pelo contrário, era uma falha. Como relembra Judd, ele e [Lucas] Samaras empurraram o trabalho de Morris ao redor da Green Gallery, a fim de demonstrar sua inadequação formal. (MEYER, 2001, p. 52, tradução nossa).

Ainda que pareça simplório ou demasiadamente inócuo, o fato de Judd ter empurrado o trabalho de Morris pelo interior da Green Gallery pode nos ajudar a desvelar fraturas no pensamento e nos discursos pretensamente objetivantes acerca da Minimal. Tal ação se reveste de novos sentidos, sobretudo se considerarmos que uma parcela significativa da fortuna crítica desse movimento se constituiu em diálogo direto com a produção textual e ensaística de seus artistas expoentes, ou seja, uma produção teórica até certo ponto considerada como uma fortuna autorizada do próprio movimento. Acreditamos, aqui, que este gesto simples pode nos indicar descontinuidades e atravessamentos na narrativa histórica sobre a Minimal Art e, consequentemente, permitir-nos entrever fissuras nas bases de legitimação da história da arte contemporânea diante dos problemas trazidos à superfície, na medida em

que novas discussões foram propostas pelos artistas vinculados às neovanguardas estadunidenses dos anos 1960 (FOSTER, 2014). Some-se a isso a noção de Marco P. Andrade (2015) de que certas obras e exposições epitômicas dos anos 1960 e 1970 manifestariam um teor teórico equivalente aos tratados renascentistas dos séculos XV e XVI, donde a necessidade do rigor em suas declarações poéticas.

OBJETOS ESPECÍFICOS: UMA QUESTÃO DE INTERESSE

O problema da “inadequação formal” postulado por Meyer a partir do gesto de Judd, de rolar a obra de Morris pelo interior da galeria, pode ser melhor compreendido partindo de pressupostos teóricos desenvolvidos pelo próprio artista em seu escrito “Specific Objects” (Objetos específicos), publicado na revista *Arts Yearbook* em 1965. Nosso interesse em destacar este texto de Judd à luz de seu desconforto diante do objeto alusivo de Morris está, não apenas, no exercício de pontuarmos elementos da trama argumentativa engendrada pelo artista e como ela se tornou referencial para o processo de historicização da Minimal, mas, de igual modo, de identificar, nas inconsistências discursivas, problemas que irrompem por entre as frestas dessa mesma trama.

O texto de Judd mantém, ainda, algo da estrutura de alguns manifestos prescritivos das vanguardas históri-

cas, como o Manifesto Realista (1920) do Construtivismo russo, que elencavam um conjunto de interdições da antiga arte cotejadas, ponto a ponto, a proposições para a nova arte. Dentre elas, a noção de *especificidade*, trabalhada por Judd em “Specific Objects”, é o ponto fulcral de sua argumentação. Embora ele não mencione seus próprios objetos, o faz com o recurso metonímico da descrição de outros trabalhos, seja aproximando-os do conceito de objetualidade que identifica nos vinis de Claes Oldenburg e no sofá coberto de protuberâncias fálicas de Yayoi Kusama, seja distanciando-os da gestualidade que observa nas vigas de Mark Di Suvero ao afirmar que este “utiliza vigas de ferro como se fossem pinceladas, imitando o movimento” (JUDD, 2006, p. 100). Para Judd, não interessava mais pensar a arte em termos de estrutura, uma concepção que inevitavelmente hierarquiza elementos no interior de um quadro ou de uma escultura, mas a partir de sua qualidade objetual e específica, em suma, *objetos específicos*, unidades singulares (*single wholes*) não divisíveis porque não são relacionais.

À medida que nos apresenta sua defesa da tridimensionalidade na recente produção artística como uma alternativa às categorias de pintura e escultura, somos levados a olhar para determinada narrativa da modernidade a partir da régua que o próprio artista usa para medir os trabalhos. Essa régua é a da *especificidade*, cuja natureza objetiva – presente nos novos objetos tridimensionais – opõe à ideia de espaço literal (*literal*

space) a noção de espaço real (*real space*). É sobre esta dicotomia entre ilusionismo e *especificidade*, derivada da querela das vanguardas históricas entre conteudismo e formalismo, que o artista apoia sua concepção de historicidade.

A fim de conceituar a escultura em campo expandido para considerar certas obras tridimensionais nos anos 1960 e 1970, Rosalind Krauss (1984, p. 131) menciona o papel da retirada do antigo pedestal quando da emergência da abstração novecentista, desarticulando a relação entre elementos constituintes da categoria histórica da escultura. Esses elementos passariam a ser diferentemente elegíveis justamente nos anos 1960, colocando em cheque a função alusiva da escultura, donde Krauss permitir indagarmos sobre como não arrefecer o radicalismo ou reduzir a estranheza do Construtivismo ou da Minimal, sem condená-lo, desde seu surgimento, às possibilidades de compreensibilidade de sua especificidade e ao vínculo com o passado (KRAUSS, 1984, p. 129-130).

A linha do tempo da tridimensionalidade se organiza, segundo Judd, da seguinte maneira: a pintura e a escultura anteriores a 1946, portanto, que antecedem o Expressionismo Abstrato, preconizando a noção de *especificidade*, têm raízes profundas em preceitos europeus. Mas em certos artistas é possível identificar “precedentes para algumas das características dos novos trabalhos” (JUDD, 2006, p. 100), sobretudo nas

esculturas de Constantin Brancusi e Hans Arp, e nos *readymades* de Marcel Duchamp, que, juntos a “outros objetos *dada* também são vistos de uma só vez e não parte por parte” (JUDD, 2006, p. 100).

Essa pintura do Segundo Pós-Guerra pode ser identificada em duas gerações, incluindo a primeira, com Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman e Clyfford Still e, a segunda, com Ad Reinhardt e Kenneth Noland. Seguindo a linha proposta por Judd, a eclosão da tridimensionalidade, em finais dos anos 1950, experimentou um momento intersticial entre o Expressionismo Abstrato e os anos 1960, a partir de Jasper Johns e Robert Rauschenberg, até que trabalhos como os de Anne Truitt, Kusama, Frank Stella, Dan Flavin, Lucas Samaras e do próprio Morris começassem a explorar, efetivamente, a noção de especificidade em pinturas e, sobretudo, objetos.

Nesse contexto, a primeira questão que destacamos no ensaio teórico de Judd concerne ao próprio processo de historicização da modernidade, cujas bases haviam sido substancialmente sedimentadas nos Estados Unidos a partir de pressupostos teóricos desenvolvidos por Clement Greenberg (1909-1994) e a nova geração de greenberguianos, desde a segunda metade da década de 1940. Para que Judd pudesse criticar o modelo historicista da modernidade, era preciso oferecer uma contrapartida, não exatamente um novo modelo que viesse a substituir o antigo, mas uma possibilidade

outra de observar a nova produção tridimensional contemporânea a ele, conforme Krauss (1984, p. 131-132) salientou, sob outros critérios que não aqueles vinculados a uma perspectiva teleológica da história da arte. Embora não faça uma crítica direta a Greenberg, o vocabulário utilizado por Judd certamente aciona noções que colocam seu texto em oposição à perspectiva greenberguiana. Vejamos a fala de Judd:

As [atuais] objeções à pintura e à escultura soam mais intolerantes do que são. Há qualificações. O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo [...]. Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Novas inconsistências e limitações não são retroativas; elas concernem unicamente ao trabalho que está sendo desenvolvido. Obviamente, o trabalho tridimensional não sucederá de maneira clara à pintura e à escultura. Não é como um movimento [artístico]; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais; além disso, a história linear de algum modo se desfez. (JUDD, 2006, p. 97)

Ao observar a produção artística de finais dos anos 1950 e início dos 1960, Judd aponta a possibilidade de concebermos uma história da arte não-linear, a partir de uma temporalidade que não se constituísse apenas pela sucessão de tempos, mas, também, por sobre-determinações temporais. Isso se torna evidente em sua

pontuação sobre as objeções, a ele contemporâneas, quanto às categorias históricas de pintura e escultura como “um desinteresse por fazê-las de novo” e não sob a intenção de suplantá-las, afirmando que o uso das três dimensões “abre espaço para qualquer coisa” e não sucede “de maneira clara à pintura e à escultura” (JUDD, 2006, p. 97).

Arriscamos aduzir tal sentença de Judd a uma espécie de abertura epistemológica para a história da arte, em dois diferentes sentidos. Em um deles, parece evidenciar o deslocamento sobre o estatuto da arte e de seus critérios classificatórios em diferentes inserções históricas, manifestando uma temporalidade complexa. Em outro, parece materializar uma operação teórica no próprio fazer artístico, que, simultaneamente, se utiliza da história da arte como manancial de recursos, como também se inscreve na própria história da arte como objeto. Irredutível a mero revanchismo vanguardista referente ao passado, pois parece demonstrar uma compreensão da historicidade de determinados elementos hoje negados, afirma sua pertinência e até importância no passado, sem, no entanto, descredenciá-lo. Para Judd, as inconsistências são novas, mas não a qualquer tempo.

Judd não deseja negar o passado, rejeitá-lo ou superá-lo, eis a abertura epistemológica em sua perspectiva não-linear da história da arte. Não se tratava, como no Segundo Pós-Guerra imediato, de reavaliar e retomar

problemas da modernidade, buscando compreender a intenção do alcance dos vocabulários criados pelas vanguardas históricas. Porém, em novo sentido, pois se antes se tratava de pensar na chave de *superação* do movimento anterior, agora a questão que se colocava era a de revisitar, eventualmente, a história da arte e seus problemas, compreendendo noções sobre a sua historicidade, ou seja, buscando trabalhar em tempos heterogêneos simultaneamente, em uma temporalidade complexa em relação a essa busca.

Nesse sentido, o artista também não se propunha a olhar para as reminiscências do passado no presente, não se coadunando à pauta vanguardista de ruptura. E, no entanto, não podemos imputar a Judd a sistematização de um pensamento que se debruça sobre quais olhares o presente lança ao passado e se percebe contaminado por ele. Como nota Hal Foster, a geração de Judd esboçava um questionamento mais preciso em relação a determinados modelos artísticos e historiográficos, rumo ao exercício de “converter as limitações desses modelos numa consciência crítica da história” (2014, p. 24). Para Foster, “a lista de precursores elaborada por Judd tem método, especialmente onde mais parece insensata” (2014, p. 24), justamente no movimento que Judd opera ao justapor o problema conceitual trazido pelo *readymade* de Duchamp em relação ao que o minimalista julgava ser o *ilusionismo* da pintura expressionista abstrata. Essa aproximação introduz um ponto crítico na historiografia greenberguiana,

embora Judd o negue. E, aqui, impõe-se refletirmos, brevemente, sobre essa questão a fim de observarmos mais de perto uma fissura aberta pelo discurso de Judd.

Meyer chama atenção para o fato de que a afirmação de Judd de que “um trabalho só precisa ser interessante” (2006, p. 103) reverberou na recepção de seu escrito como “repreensão à noção de gosto elaborada por Greenberg”, ou seja, “a ideia de que boas obras de arte possuem uma certa qualidade formal que o espectador pode apreender” (MEYER, 2001, p. 139). Michael Fried, um discípulo direto de Greenberg, observa nesta assertiva de Judd uma crise na “sensibilidade literalista” (FRIED, 1965, p. 146) defendida em “Specific Objects”. Fried enxerga o argumento do *interesse* como uma falha, uma “característica problemática da empreitada literalista”, uma vez que “implica temporalidade na forma de uma atenção continuada direcionada ao objeto” (FRIED, 1965, p. 146), contrariando a noção de especificidade defendida por Judd. Nesse sentido, pode-se suspeitar, de um lado, que Judd acusava, deliberadamente ou não, certa idealidade do gosto com ecos românticos no pensamento de Greenberg, e de outro, registrar certa dificuldade de Fried em compreender a temporalidade não-linear manifesta por Judd.

Fried ainda desconsiderava a presença contundente da formação filosófica de Judd em seus textos críticos e ensaios publicados em revistas especializadas desde meados dos anos 1950. O artista formula a noção de

interesse sob uma chave epistemológica que difere do senso comum, partindo de um pensamento que deriva, de acordo com Meyer, do filósofo pragmático Ralph Barton Perry, para quem “o interesse sobre um objeto é uma indicação direta de seu valor” (MEYER, 2001, p. 140), neste caso, o valor do objeto artístico. Portanto, para Judd, esse valor residia não mais nos atributos formais e técnicos das obras de arte, mas na capacidade que um trabalho tem de “segurar o olhar do espectador” (MEYER, 2001, p. 141), de mantê-lo *interessado*, preso em sua trama. A crítica de Fried a respeito da afirmação axiológica de Judd apoiava-se na noção de *qualidade*, defendida por Greenberg, para quem

A preocupação modernista com o valor estético, ou qualidade estética, como fim último, é nova em si mesma. O que a torna nova é sua explicitação, sua autoconsciência e sua intensidade. Essas autoconsciência e intensidade [...] não podiam deixar de levar a uma preocupação muito mais rigorosa e ampla com a natureza do meio em cada arte, portanto com a “técnica”. (GREENBERG, 1997, p. 126)

De fundo, é possível que a questão do interesse em relação à especificidade do objeto à qual Judd se refere diz respeito a dois dos critérios classificatórios pregnantes da historiografia da arte desde o século XVI, quais sejam: o gênero artístico e as categorias de linguagem – e suas respectivas técnicas –, em seu entrelaçamento. Ao destituir o objeto de qualquer *alusão* ao mundo externo, Judd também eliminava o registro temático a determinados

referentes, que poderiam indicar, no campo da criação artística, certos elementos da norma estética de cada estilo, a partir do Renascimento. De modo semelhante, o adequado ou o inadequado para atender às exigências de cada gênero, segundo hierarquias temáticas, vinculava as possibilidades formais diretamente a escolhas poéticas. Isto posto, ao eliminar qualquer interesse relativo à necessidade de figurar, aludir ou simbolizar, por quaisquer meios possíveis, elementos exógenos em seu ensaio prescritivo, Judd (2006, p. 103) eliminaria, por consequência, toda e qualquer espécie de olhar *interessado*² que exorbitasse o próprio objeto artístico em sua especificidade.

Para Judd, os novos trabalhos deixam claro que “a coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante” (JUDD, 2006, p. 103). Eis sua teoria do *todo* (*wholeness*). Mais adiante, o artista afirma que, na recente tridimensionalidade, “as coisas principais estão sozinhas e são mais intensas, claras e potentes [*powerful*]” na medida em que “elas não são diluídas por um formato herdado, variações de uma forma, contrastes brandos e partes e áreas para conectar.” (JUDD, 2006, p. 103). Essa herança a qual Judd se refere pode ser entendida tanto como a forte aderência de modelos plásticos europeus pela pintura do Expressionismo Abstrato, quanto como a aderência de modelos teóricos adotados pela historiografia greenberguiana. Segundo Foster,

Judd acreditava, corretamente, que, além de outros vícios, o “Racionalismo Europeu” era demasiadamente dependente de problemáticas binárias, não

somente do sujeito e objeto, mente e corpo, mas também de pensamento e sentimento, espírito e matéria, forma e conteúdo, com o privilégio concedido aos primeiros termos de cada par. (FOSTER, 2020, n.p., tradução nossa)

É possível que em seu incômodo com o modo pelo qual a história da arte estaria sendo conduzido, “sem se importar com o presente” (JUDD, 1975, p. 198), Judd tenha feito uma marcação precisa no uso da noção de *interesse*, como uma tentativa de escapar da historiografia da arte judicativa construída por Greenberg e perpetuada pelos greenberguianos. Para Meyer, Judd “parece ter adotado a noção [de interesse] de Perry” em virtude de sua especificidade, “por soar mais neutra, talvez mais objetiva” (MEYER, 2001, p. 141), menos peremptória, em direção a uma abertura dos questionamentos plásticos e teóricos acerca do estatuto da arte e do enfraquecimento de uma narrativa teleológica.

Isto posto, uma questão se coloca: se Judd considerou Morris no escopo de artistas vinculados aos novos trabalhos tridimensionais, coadunando-o à noção de *especificidade*, discutida em seu ensaio de 1965, teria, ele, recalcado a ação de rolar o objeto de Morris na galeria? Neste caso, ele teria posteriormente admitido, em uma visão retroativa, que, à época, inadvertidamente cometera um ato falho, ao envolver-se, ele próprio, com aquele objeto fatalmente alusivo, em um ato performático, potencializando-o para além de sua vontade consciente? E, por fim, como a noção de *inte-*

resse complexifica a compreensão sobre a inquietude visual de Judd a partir deste ato performático?

OBJETOS INQUIETANTES: ABRINDO FISSURAS

Retornemos ao nosso problema inicial. Quando Judd se põe a rolar a obra de Morris na Green Gallery, em 1963, o artista o faz, segundo Meyer, em uma tentativa de “demonstrar sua inadequação formal” (2001, p.52). Podemos supor que essa *inadequação* da obra de Morris já preconizava aspectos da noção de *especificidade* trabalhada de maneira mais sistemática em “Specific Objects”, dois anos após a exposição. E, se considerarmos as questões concernentes à não-referencialidade e do *espaço real* em oposição ao *espaço literal* aprofundadas neste ensaio de Judd, torna-se mais evidente o caminho teórico, pavimentado por ele, desde a criação de seus primeiros objetos específicos no início dos anos 1960.

O que parece escapar a Judd, a partir deste ato, é que ele põe em movimento uma inconsistência latente em seu discurso. Judd percebe na roda de Morris lastros de certa funcionalidade, uma vez que este objeto fora concebido como um adereço para uma peça de teatro, feito “para ser tocado e utilizado” (MEYER, 2001, p. 52). Para Judd, este objeto de Morris, de certo modo, traía os propósitos da exposição organizada por Dick Bellamy, na Green, sobretudo porque confrontava a *especificidade* de seu próprio objeto, posicionado à frente de *Wheels* em clara oposição plástica e conceitual.



Vista da exposição *New Work: Part 2* na Green Gallery em 1963. No chão à direita, a obra *Untitled* (“*Bleachers*”) de Donald Judd, de 1963, e à esquerda, *Wheels* de Robert de Morris, de 1962. (Fonte: MEYER, 2001, p. 51)

O incômodo de Judd sobre a referencialidade contida no objeto de Morris reportava a dois diferentes sentidos. *Wheels* decididamente aludia a elementos da realidade cognoscível, ao evocar, formal e nominalmente, a estrutura de rodas conectadas por um eixo longitudinal. Em contrapartida, a referencialidade da obra de Morris poderia ser localizada nas associações históricas que o artista parecia estabelecer, fosse com as reconstituições do *Auriga de Delfos* ou com a *Roue de Bicyclette*

de Duchamp (MEYER, 2001, p. 52), ou, até mesmo, com o antigo símbolo da roda da fortuna. Considerando estes dois aspectos, Morris estaria rompendo com a *especificidade* material e temporal defendida por Judd.

O que Judd ignorava é que seu objeto, *Untitled* (“*Bleachers*”), de 1963 (figura 3), era mais alusivo do que seu posicionamento o fazia parecer. A obra consistia em duas pranchas de compensado verticalmente paralelas

conectadas por seis vigas de madeira, articuladas, verticalmente, em uma progressão ascendente (ou descendente, a depender do ângulo de observação). Seguindo a progressão das vigas, uma barra de alumínio coberta por laca púrpura está posicionada no eixo axial do objeto. O próprio epíteto de *bleachers* (arquibancadas) conferia ao objeto específico de Judd uma referencialidade à revelia, comum em seus primeiros objetos em vermelho cádmio. A questão dos epítetos nas obras de

Judd (*bleachers, letter box, stacks* etc.) tangencia uma discussão proposta por Yve-Alain Bois, em *A Pintura como Modelo* (1990). É possível identificarmos nos apelidos dos objetos de Judd a chantagem *assimbolista* na recepção crítica estadunidense, para quem haveria “a necessidade de uma volta ao conteúdo”, mais precisamente, uma satisfação ao “provar que algo tem um significado” (BOIS, 2009, p. XXXII).



Donald Judd, *Untitled (“Bleachers”)*, 1963.
óleo sobre madeira e laca sobre alumínio, 121,9 x 210,8 x 121,9 cm
(Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/306/3935>)

Tocamos, brevemente, esta discussão apenas para refletirmos sobre o desenvolvimento do programa da *especificidade* de Judd, que tem início com as exposições de janeiro e maio de 1963, na Green. De acordo com Meyer, “a susceptibilidade dos primeiros trabalhos de Judd ao *apelidamento* [*nicknaming*]” sugeria que “sua estética da não-referencialidade ainda não estava segura” (MEYER, 2001, p. 50). E, de fato, nos anos seguintes às exposições na Green e à publicação de “Specific Objects”, Judd submeteu suas obras a um processo de refinamento material, transferindo a fatura dos objetos para profissionais especializados – envolvendo até acabamentos industriais, pretensamente atemporais –, estratégia que paulatinamente seria substituída pela serialidade, em uma chave anticomposicional.

Embora Judd tivesse publicado seu ensaio apenas em 1965, desde 1962 já buscava colocar em diálogo teórico e poético seus pressupostos sobre a objetualidade e a especificidade em sua produção da primeira metade dos anos 1960, da qual *Bleachers* faz parte. E, no entanto, uma dada ilusão poderia ser encontrada. Em 1966, Krauss notara que, embora Judd defendesse a especificidade como uma maneira de expurgar mecanismos ilusionistas no espaço literal rumo ao espaço real da tridimensionalidade, seus objetos não se davam a ver em sua totalidade (*wholeness*). Para Krauss, a ilusão operava, nos objetos específicos de Judd, justamente nessa dificuldade na apreensão total do objeto, afirmando que

O criticismo próprio de Judd parecia conceber apenas aquela arte que evitava, ambas, ilusão e alusão. Ainda assim, o poder de sua escultura derivava de um realce da ilusão – não de uma ilusão pictórica, mas de uma ilusão vivida. (KRAUSS, 1966, p. 25, tradução nossa)

Nesse texto, ela procura reconstituir o modo pelo qual entende a ilusão vivida (*lived illusion*) a partir de sua experiência perceptual diante dos objetos de Judd. Krauss estabelece uma narrativa dessa experiência, olhando para uma das *progressions* de Judd, na tentativa de explicitar a complexidade visual dos objetos específicos do artista, convocando a fenomenologia de Merleau-Ponty, a fim de problematizar essa incongruência entre a obra e o discurso de Judd. Ela não se propunha a fazer um mero criticismo, mas mergulhar em sua própria inquietude diante das barras de metal policromadas de Judd. Para tanto, diferenciou a ilusão fenomenológica que identifica nos trabalhos de Judd elementos do ilusionismo pictórico, cujos pressupostos reportam ao regime visual do Renascimento. Para Krauss, a escultura de Judd “não poderia ser vista racionalmente”, pois não obedecia a “leis geométricas e teoremas desenvolvidos *a priori*” (KRAUSS, 1966, n.p.).

A *arquibancada* de Judd, na maneira como estava posicionada, parecia observar a dinâmica iminente do objeto de Morris, aguardando que as rodas girassem. Em sua especificidade estática, o objeto de Judd

antecipava uma espécie de latência do objeto cinético de Morris. E essa expectativa pode ser tida como fruto de um olhar inquietado pela presença da obra. É sobre traços dessas incongruências entre a produção verbal – escrita e falada – e a produção visual de Judd, e dos minimalistas, que Georges Didi-Huberman apoia sua noção de *inquietude visual*, quando o “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”. Para Didi-Huberman

A inquietude retira então do objeto toda a sua perfeição e toda sua plenitude. A suspeita de algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar agora atento à dimensão literalmente *privada*, portanto, obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautologia do *What You See is What You See*, que contradiz a segurança de se achar diante de uma “coisa mesma” da qual poderíamos refazer em pensamento a “mesma coisa”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.118)

Didi-Huberman trabalha em uma zona intersticial. Exatamente na disjunção entre o discurso e a produção artística de Judd, observando de que maneira as inconsistências entre seu pensamento teórico em discurso e manifesto em suas obras, trazem problemas pertinentes para uma revisão dos pressupostos teóricos da Minimal. O historiador da arte francês não se põe a resolver o dilema de Judd e os minimalistas, como vimos na abordagem notadamente historicista de Fried, mas

propõe um mergulho crítico em outras camadas de complexidade dos objetos específicos dos minimalistas.

Interessa-nos destacar, aqui, a maneira pela qual o incômodo de Judd pode ser entendido, em termos didi-hubermanianos, como uma *inquietude visual* posta em movimento. A ação de rolar *Wheels* era, inelutavelmente, performática. Judd sucumbiu à provocação de Morris ao pôr em movimento este objeto persuasivo, operando aquilo que Didi-Huberman chamou de *jogo do esvaziamento*. Embora o objeto de Morris ultrapassasse a escala humana, ferindo o princípio da *especificidade* que negava quaisquer características antropomórficas ao objeto minimalista (JUDD, 2006, p. 104), é inevitável a aproximação entre *Wheels* e *carretel*, adereço do jogo freudiano do *Fort-Da* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 107), cuja dinâmica linguística possibilitava vislumbrar elementos da constituição subjetiva. Didi-Huberman observa que a disjunção minimalista, aquela vislumbrada na fissura aberta entre o discurso persistente e as obras em exposição, apontava para um jogo na dialética do visual. Eis o problema da tautologia minimalista:

Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 105)

Poderíamos pensar, a partir de nossa reflexão feita ao longo deste artigo, que a inquietude de Judd, cristalizada em ato performático, o ato de girar a roda de Morris, reside nessa espessura entre a certeza tautológica e a imagem provocativa. Para Didi-Huberman, uma espessura inelutável.

De qualquer modo, restamos hoje diante do registro fotográfico de *New Work: Part 2*, vestígio desta exposição. E não deixamos, contudo, de nos inquietar com a roda que, em um primeiro olhar, não se furta a causar um estranhamento, oferecendo a ideia de que ela não deveria estar lá, de que incomoda, de que este não é o seu lugar. No entanto, nosso olhar, contaminado por sobredeterminações em nossa memória, instantaneamente vincula-se à multiplicação de obras minimalistas que asseveram os princípios de Judd e Stella nos anos 1960. Por outro lado, é possível também pensar que este seria o lugar da roda, mas que as obras da exposição a expulsam, a rejeitam, utilizando-se da força específica de suas próprias retas e contornos angulares, a fim de demonstrar que parecem se adequar melhor às paredes da Green Gallery, esta galeria de arte contemporânea.

Ademais, esta nota de rodapé na historiografia da Minimal Art lança um olhar para a imagem da exposição e suas possibilidades poéticas e conceituais, fazendo-nos questionar de que modo este registro, como vestígio, porta desconfiças a respeito da própria narrativa

histórica sobre este movimento, apontando suas disjunções e discutindo seus discursos de certeza. Notadamente, faz-nos refletir sobre as tensões e fissuras irreconciliáveis que constituem o Minimalismo.

NOTAS

1 Pesquisa realizada com bolsa de apoio e fomento da CAPES, vinculada ao Laboratório de Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília – LATHA (UnB) e ao Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas – Lab | HABA (UFRJ).

2 Embora pudéssemos digredir sobre a questão da autonomia/heteronomia do objeto artístico a partir do presente debate, escolhemos não ingressar na questão dos juízos interessado e desinteressado na acepção kantiana, pois embora ele seja pertinente em outras passagens da tensão crítica de Greenberg em relação à Minimal Art e à arte contemporânea como um todo, ela derivaria em uma discussão demasiado extensa para o presente artigo (Cf. DE DUVE, Thierry. Clement Lessing [1979]. *Essais datés I*, 1974-1986. Paris: La Différence, 1987; DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg between the Lines* [1996]), University of Chicago Press, 2010.)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. A. P. O experimental nas décadas de 1960-70 como tratado: pressupostos e um estudo de caso. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marise. (Org.). *Objetos do Olhar: História da Arte*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015, v. 1, p. 236-246.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- FRIED, Michael. Art and objecthood. In BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p.116-147
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOSTER, Hal. Object Lessons: Hal Foster on the art of Donald Judd. *Artforum*, Nova York, v. 58, n. 9, maio/jun, 2020, n.p. Disponível em <https://www.artforum.com/print/202005/hal-foster-on-the-art-of-donald-judd-82817>. Acesso em 27/05/2021.
- GREENBERG, Clement. A necessidade do formalismo. In COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 125-130.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 96-106.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 87-93.
- KRAUSS, Rosalind. Allusion and illusion in Donald Judd. *Artforum*, Nova York, v. 4, n. 9, maio 1966, p. 24-25. Disponível em <https://www.artforum.com/print/196605/allusion-and-illusion-in-donald-judd-37789>. Acesso em 27/05/2021.
- MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2001.